Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1935. Heft 1

„Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst

Ein Rückblick

von

Julius von Schlosser

Vorgelegt von K. Voßler am 12. Januar 1935

München 1935
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0005

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty

H 93
phil-hist
1935

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0006
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die folgenden Erörterungen eines Kunsthistorikers zu einem Grundproblem seiner Disziplin leiden nicht an der Einbildung, etwas grundsätzlich Neues und Entscheidendes zu bringen: sie liegen vielmehr, wie man zu sagen pflegt, in der Luft, sind, was die erste der beiden an der Spitze dieses Aufsatzes stehenden Begriffsbestimmungen angeht, längst formuliert, wenn auch, zumal auf deutscher Erde, nur sehr teilweise ins Allgemeinbewußtsein gedrungen, am allerwenigsten innerhalb jener engeren Grenzen. Was die zweite anbelangt, so ist sie in der Scheidung von Literatur- und Sprachwissenschaft zwar längst ausgedrückt, für unser „Fach" wohl erahnt, mit voller Deutlichkeit und Strenge aber kaum jemals umrissen worden. Allein auch die erste bedarf noch einer näheren Erläuterung, da sonst die Gefahr eines Mißverständnisses sehr nahe liegt, als ob hier vom sog. „objektiven", dem „Zeitstil" die Rede wäre, eine Namengebung, die seit langem namentlich in der Architekturgeschichte, wo sie kaum mehr viel Schaden anstiften kann, herkömmlich ist. Es geht jedoch um den ursprünglichen, etymologischen und einzig genuinen Sinn des Wortes stilus, den „Griffel" des Meisters, seine Handweise, das, was die Italiener ursprünglich unter „maniera" verstanden haben. Mithin um das, was im echten und einzig autonomen Sinne „Geschichte der Kunst" genannt werden muß, ganz gleichgültig, ob es sich um Augen- oder Ohrenkunst, um Architektur und Bildkunst, um Musik oder Dichtung handelt, womit der alte Wahn, der „Lessingsche Irrtum" — wie ihn Croce nennt — von den „Grenzen" und Eigengesetzen der „Künste", wie deren „Gattungen" ausgeschlossen bleiben muß, obgleich er immer noch seine Blößen zeigt; es ist gar nicht einmal so lange her, daß der Münchener Ästhetiker Lipps über „Kunstsünden der Plastik" gehandelt hat, und dieser pfäffische Ausdruck ist allein schon so bezeichnend wie möglich für das Merkerwesen, aus dem er stammt. Liegt bei unserer ersten Begriffsbestimmung für den Einsichtigen heute kein Problem mehr vor — oder sollte wenigstens nicht mehr vorliegen —, so harrt bei der zweiten ein solches tatsächlich noch der Stellung und Lösung. Denn, gibt es tatsächlich eine der Wortsprache gleich-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0007
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

zustellende „Sprache“ der bildenden Kunst, und wenn ja, wie und in welcher Weise ist eine Geschichte dieser „Kunst-Sprache“ denkbar und möglich?

Erkennen ist Erleben, oder sollte es sein, und so mögen hier ein paar Worte persönlichster Rückschau gestattet werden. Es ist an die vierzig Jahre her, daß mich diese Probleme zu bedrängen anfingen, und ich habe sie im Verlaufe meiner ungefähr ebenso langen, nun schon ihrem Abschluß sich nähernden akademischen Tätigkeit in Vorlesungen mir und denen, die mich anhören wollten, des öftern klar zu machen versucht, zunächst natürlich recht naiv und unvollkommen. Kam ich doch noch aus der positivistischen Zeit der Kunsthistorie, die — und es war das sicher ein heilsamer und in sich notwendiger Rückschlag — alles philosophische und namentlich ästhetische Überlegen ablehnen, das ominöse Wort: „schön“ überhaupt verbannen wollte, als welches wirklich allzusehr nach Akademie und Klassizismus roch, auch mit Unklarheiten aller Art behaftet war; die lebende „naturalistische“ Kunst jener Tage tat das Ihrige hinzu, und es war noch gar nicht so sehr lange her, daß ein feiner Kopf wie Th. Fechner eine Ästhetik „von unten“ hatte aufbauen wollen; das Satyrspiel dazu hatte freilich die „Volksabstimmung“ über die Echtheit der Dresdener Holbein-Madonna im Jahre 1871 gebildet, aus der diese an Stelle des Originals in Darmstadt als Siegerin hervorgegangen war. Daß das Ablehnen alles philosophischen Fundaments gleichwohl eine Täuschung, wie überhaupt im Grunde eine Unmöglichkeit war, das hat schon vor Jahren Leo Spitzer in einer Studie über den reichen Geist, der Hermann Hettner war, gezeigt;[1] es ist fast tragikomisch, wie die anscheinend gänzlich verbannte Theorie des Klassizismus — freilich auch ein sehr streng und ebenmäßig aufgebautes, von ihrem Standpunkt aus kaum zu erschütterndes Gebilde — überall zum Vorschein kommt, wo der dünne Verputz des Positivismus abblättert. Als blutjunger Student war ich — fast durch Zufall — in den Irrgarten der Schellingschen Kunstphilosophie geraten, aber davon durfte damals freilich nichts weiter verlauten, da die große Philosophie der Romantik in Acht und Bann getan und die Universität Wien, an der ich studierte, die letzte Hochburg des Herbartianismus war — der Ästhetiker Zimmermann und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0008
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

der Pädagoge Vogt lebten und lehrten damals noch. Freilich, der strenge Formalismus der Lehre des letzten großen deutschen Denkers gelangte in einer so verknöcherten Form zu uns Jünglingen, die damals noch überdies unreife Wagner- und Bruckner-enthusiasten waren und das allzu berühmt gewordene, unablässig wieder aufgelegte Büchlein Hanslicks vom musikalisch Schönen (1856) — auch eines herbartischen „Formalisten“, wenigstens von außen betrachtet — am liebsten zu Asche verbrannt hätten. Aber etwas von diesem Fluidum blieb doch in der Luft hängen, ist sogar, wie ich nie gezweifelt habe, in dem selbstwilligen Denken meines nur etwa um acht Jahre älteren Freundes Alois Riegl verspürbar, der in der gleichen Atmosphäre aufgewachsen war. Immerhin war hier etwas, das mehr als der idealistische, für junge Leute gefährliche Hochschwung uns „philologisch“ trefflich geschulte Historiker von der Peripherie in das Zentrum reiner kunstgeschichtlicher Betrachtung führen konnte: H. Wölfflin, des uns gleichalterigen Burckhardt-Schülers Schriften konnten damals freilich noch nicht auf uns wirken; sie traten erst hervor, als unsere Generation sich auf sich selbst zu besinnen begann. Das war um die Jahrhundertwende. Ich kann von mir nur sagen, daß ich mich damals, wie Dante vor sechshundert Jahren, nel mezzo del cammin di nostra vita, in einem finstern Walde befand, aus dem kein Ausgang sichtbar war, obwohl gerade damals, gegen Schluß des alten und zu Beginn des neuen Jahrhunderts, die einst verfehmte Ästhetik einen neuen, wahren Geilwuchs aufwies, der aber jenen Wald noch finsterer und pfadloser zu machen schien. Ich habe seinerzeit jene dicken Wälzer der deutschen Ästhetiker, wie Lipps, Volkelt, Dessoir u. a. mit heißem Bemühen studiert, aber nicht den mindesten Nutzen von ihnen zu ziehen vermocht, obwohl sie mit Flicken und Lappen kunsthistorischer Belesenheit — viel weniger Anschauung — reichlich genug behangen waren; heute sind sie längst in einem der dunkelsten Winkel meiner Bibliothek bestattet. Es war aber immerhin bezeichnend, daß unter ihnen ein Kunsthistoriker, Konrad Lange, auftauchte, der das Bedürfnis empfand, ein eigenes kunstphilosophisches System in zwei dicken Bänden von sich zu geben, einen letzten, z. T. ziemlich naiv ausgefallenen Versuch einer angeblich positivistischen und naturalistischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0009
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kunstlehre, veraltet und überholt schon in seiner Geburtsstunde (1901).

Und da erschien — Virgil, wenn ich höchst anmaßend das danteske Bild weiterspinnen soll. An seiner milden und gütigen Hand fand ich den Ausgang aus jenem bösen Walde, in dem allerhand fabuloses Getier Auge und Ohr verwirrte. Es war zugleich der Beginn einer heute dreißigjährigen Geistesfreundschaft, die auch den Weltkrieg zu überdauern vermocht hat. 1902 erschien der erste Band von Benedetto Croces heute zur Weltwirkung gelangten Philosophie des Geistes, die Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale in ihrer Urfassung. Wäre es nicht geschmacklos und wohl auch sinnwidrig, das Dantegleichnis zu Tode zu hetzen, so müßte ich wohl sagen, daß mir nicht lang nachher mein Statius erstand, in Karl Voßler, dem längst und innigst mit Croce Verbundenen; schon seine frühen Schriften haben mir stärkste Anregung gespendet, darunter besonders die über „Sprache als Schöpfung und Entwicklung".[2]

Die Grundprobleme von Croces Ästhetik, die er mustergültig klar und knapp besonders in seinem „Brevier" von 1913[3] zusammengefaßt hat, können und brauchen hier nicht rekapituliert zu werden; jeder, dem das Urphänomen der Kunst und das, was dessen „Geschichte" ausmacht — der vierte und letzte Band von Croces Hauptwerk ist bekanntlich dem Problem der Historie als der „andern" Seite aller Philosophie in der Kantschen Synthesis a priori gewidmet —, jeder also, dem dies am Herzen liegt (und dies sollte in erster Linie der „Kunsthistoriker" sein), müßte sich heute mit ihnen auseinandergesetzt haben. Croce selbst hat wiederholt auch die Theorie wie Geschichte der bildenden Künste — unbeschadet seiner Grundüberzeugung von der ars una — behandelt; fast schon vor einem Jahrzehnt habe ich versucht, die wichtigsten dieser Aufsätze dem deutschen Kunsthistoriker nahe zu bringen,[4] so wie ich auch bemüht war, die praktischen Anwendungen, die er — ohnehin ab ovo und heute wieder in einem ganz hohen Ausmaß Historiker — aus seiner ästhetischen Grundeinstellung heraus vor allem auf das ihm seit seinen Anfängen besonders nahe Gebiet der Dichtung gemacht hat, dem deutschen Publikum zu vermitteln; ich meine vor allem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0010
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

die Bücher über Goethe, Dante und die „Trilogie“ Ariost — Shakespeare — Corneille sowie die kurzen Essays in der Sammlung Dichtung und Nichtdichtung. Daß dies alles kaum über einen kleinen Kreis vor allem meiner nächsten Schüler hinausgewirkt hat, dafür mögen die Gründe nur zum Teil in meiner eigenen Unzulänglichkeit liegen, vielmehr weit tiefer zu suchen sein: vor allem in der Kluft zwischen lateinischem und germanischem Wesen, allwo Anziehung und Abstoßung sich viel mehr die Waage zu halten scheinen, als bei den feindlichen Brüdern der West- und Ostfranken.

Die beiden von mir genannten, innig verbundenen Männer, deren Geist- und Feuerschritten ich nur in mühsamem Abstand folgen konnte, haben gerade um 1900, als in der Gesamtkunst unserer Gegenwart ein gründlicher Umschwung, ja eine neue Sprache hör- und sichtbar wurde, den entscheidenden Schritt zu einem Neu-Idealismus vollzogen: Voßlers Büchlein über Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft von 1904 trägt schon dieses Dilemma programmäßig im Titel zur Schau, und es hat seinen tiefen Grund, wenn die ihm 1922 von Freunden und Schülern gewidmete Festschrift zum 50. Geburtstag unter dem Titel: „Neuidealistische Philologie“ herausgekommen ist. Croce, von Jugend auf deutschem Geistesleben innig vertraut und von seiner heimischen Universität Neapel herkommend, der letzten Hochburg des Hegeltums (in einem ganz anderen Ausmaß, als Wien gleichzeitig das ultimum refugium des Herbartianismus gewesen ist), er, der zuerst das Andenken eines von den Deutschen selbst vergessenen großen romantischen Denkers, Schleiermachers, wieder erneut hat, so wie er — eine bei einem Italiener fast unfaßbare Leistung — Hegels Enzyklopädie in seine Muttersprache übertragen hat — er, der zugleich so tief in seinem „großgriechischen“ Erdreich wurzelt, daß man in ihm fast die Züge eines spätgeborenen Hellenen erkennen möchte, im selben Erdreich, das von Thomas de Aquinos Tagen an den Primat in der philosophischen Erkenntnis Gesamtitaliens behauptet, er hat zugleich zwei der größten Denker und Darsteller dieser seiner süditalischen Heimat, Vico, den Magus aus Süden und den vom Positivismus mißhandelten, endlich fast vergessenen Francesco de Sanctis wieder zu Ehren gebracht. Es ist der Geist aller

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

dieser wirklich originalen und schöpferischen Männer, der durch seinen ebenso gearteten, im Sinne eines Hegelwortes „aufgehoben“ und kritisch geläutert, eine Auferstehung erlebt und schon darum ist es klar, daß die eigentliche und wahre „Geschichte“ der Gesamtkunst für ihn nichts anderes denn den Fackellauf der schöpferischen Höhenmenschen bedeuten kann, eine Erkenntnis, die zwar immer und immer wieder aufflackert, fast durchgängig aber sogleich von aufsteigenden Dünsten umnebelt wird. Deshalb wird es auch so durchaus verständlich, weshalb Croce einen solchen Nachdruck auf das eigentliche, tiefste Grundproblem aller Kunstgeschichte, aller „Stilgeschichte“ nach unserer früher gebrauchten Bezeichnung, auf die Scheidung von „Kunst“ und „Nichtkunst“ als ihres eigentlichen Schibboleth legt und die Unschöpferischen und Unoriginalen, die Nachahmer, Kopisten und Industriellen ebenso rücksichtlos, um der Klarheit der Sache willen, aus ihr ausmerzt, wie die Halbschlächtigen, die „Rhetoren“, die dafür ihre Stelle — und sie mag bedeutend sein — in ganz anderen Geistessphären als der rein ästhetischen finden. „Schöne Kunst ist Kunst des Genies“: hatte das nicht schon der alte Kant lapidar genug ausgesprochen? — mit dem Beifügen, diese „Geschicklichkeit“ sei nicht mitteilbar, sondern jedem unmittelbar von der Hand der Natur gegeben, daher sie auch mit ihm stürbe, bis die Natur einen anderen wiederum ebenso begabe. Am stärksten haben das natürlich immer die Künstler selbst empfunden und ausgedrückt, vor allem die, deren Gabe die formende Rede war. (Es kursiert eine Ausspruch Liebermanns, wenn ich nicht irre, der jenes Wort Kants handfest travestiert: Kunst sei das, was die großen Künstler geschaffen hätten.) Schiller, selbst einer der größten Dichterrhetoren und zugleich einer der größten deutschen Kunstphilosophen, schreibt 1801 an Goethe, auf dem aristotelischen Grundsatz weiterbauend, das Prinzip aller Kunst liege nicht im „Gemachten“ (τῷ ποιουμένῳ), sondern im „Machenden“ (τῷ ποιοῦντι), eben dem „Poeten“, d. i. Künstler: „Jeder, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich befähigt, in meinen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Poeten, einen Macher; aber nicht jeder Poet ist darum dem Grade nach ein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

vortrefflicher. Der Grad der Vollkommenheit beruht auf dem Reichtum, auf dem Gehalt, den er in sich hat und folglich außer sich darstellt und auf dem Grund der Notwendigkeit, die sein Werk ausübt.“ Und weiter: „Es leben jetzt mehrere so weit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, aber nicht imstande sind, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen; ihnen ist der Übergang vom Subjekt zum Objekt verschlossen, aber eben dieser Schritt macht mir den Poeten. Ebenso gab und gibt es Dichter genug, die etwas Gutes und Charakteristisches hervorbringen können, aber mit ihrem Produkt jene hohen Forderungen nicht erreichen, ja nicht einmal an sich selbst machen. Diesen nun, sage ich, fehlt nur der Grad, jenen aber fehlt die Art, und dies, meine ich, wird jetzt zu wenig unterschieden. Daher ein unnützer und niemals beizulegender Streit zwischen beiden, wobei die Kunst nichts gewinnt. Denn die ersten, welche sich auf dem vagen Gebiet des Absoluten halten, halten ihren Gegnern immer nur die dunkle Idee des Höchsten entgegen, diese hingegen haben die Tat für sich, die zwar beschränkt, aber reell ist. Aus der Idee aber kann ohne die Tat gar nichts werden.“ Und Grillparzer schreibt 1838: „Wer nichts ausdrücken kann, was er auszudrükken sich vorgesetzt (sein Wert als Mensch, ja als Denker sei so groß oder klein als er wolle), ist in der Kunst ein Stümper oder milde gesagt, ein Dilettant.“

Auf diesem Grunde ruht es auch, wenn der große dänische Archäologe Julius Lange den „Kunstwert“ in den Wert gesetzt hat, den der Gegenstand für den Künstler gehabt hat, und den er sonst ohne seine Dazwischenkunft für uns nicht haben könnte. Das ist der Prüfstein für Kunst und Nichtkunst (die, wie gesagt, sehr wohl einen andern, aber außerhalb der ästhetischen Sphäre fallenden Wert darstellen kann). „Wir sagen zum Künstler: Gib uns nicht, was du von andern hast, sondern was wirklich für dich selbst Leben hat“. Das Schriftchen Langes ist in den Siebzigerjahren erschienen und in der Hochflut des damaligen Positivismus — dem auch sein ihm sehr unähnlicher Bruder, der Arzt Karl Lange huldigte[5] — unbeachtet untergegangen und selbst in seiner Heimat vergessen worden; ich habe deshalb vorlängst seine Übertragung ins Deutsche veranlaßt.[6]

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

In allen diesen Äußerungen steckt schon das, was ein moderner Ästhetiker, Jonas Cohn (in einem der ganz wenigen deutschen Bücher über Ästhetik, die für den Historiker lesenswert und nutzbar sind, trotz der Hochflut, die nach langer Dürre seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte),[7] sehr glücklich als die „Inselhaftigkeit" des Kunstwerks bezeichnet hat; ich komme auf die anscheinende methodische Schwierigkeit noch zurück, die dies der Geschichte der Kunst bereitet und die wohl im Wesen des ästhetischen Gebiets liegt, die nur mechanisch in „Typen" und „Gesetzen" einzufangen ist. Es ist das Höchst-Individuelle, das Einmalige und Nichtzuwiederholende, wie es schon Kant angedeutet hat; auch das Meer, das jene Insel umspült, ihre „historische Situation" ist in jedem Moment ein anderes, nach dem Worte Heraklits: „Nie steigst du in denselben Fluß." Ein deutscher Dichter, freilich der problematischesten einer, Friedrich Hebbel, hat 1860 mit der ihm eigenen starren Einseitigkeit und Verstiegenheit in sein Tagebuch vermerkt: „Würde Raffael zu malen aufhören, wenn die ganze Welt bis auf ihn blind würde, der echte Dichter noch auf einer wüsten Insel dichten und seine Verse in den Sand schreiben, selbst wenn er das Rhinozeros erblickte, das sie gleich nachher zertreten sollte?" Das einigermaßen skurrile Lieblingsinstrument Justinus Kerners (wie der Romantik überhaupt), die „Maultrommel", möchte gleich dem „Musikbogen" des Buschmanns, von dem die Ethnologie berichtet, fast wie ein Symbol des ganz und allein auf sich selbst gestellten Ausdrucks erscheinen.

Vor Jahren hat der Schriftsteller Konrad in einer Münchener Diskussion dem schon früher erwähnten Th. Lipps die Herausforderung an den Kopf geworfen, „es gebe gar keine Kunst, nur Künstler". Konrad hat bestimmt nicht gewußt, daß schon viele Jahre vor ihm ein heute völlig vergessener, dereinst jedoch hochgeschätzter österreichischer Literat v. Meyern, der Verfasser eines einst vielgelesenen Bildungsromans Dya-na-Sore — F. v. Feuchtersleben hat 1842 seinen Nachlaß herausgegeben —, genau denselben Gedanken in genau denselben Worten geäußert hat:[8]

„Aber eigentlich sollte man auf eine ganz andere Art sprechen und die falsche Stellung, aus der man jetzt so sehr sich über alles verwirrt, verlassen. Es gibt, um darüber zu reden, keine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kunst, sondern nur Künstler, kein Heldentum, sondern nur Helden, usw.; alle objektiven logischen Theorien sollten durch subjektive historische oder genetische substituiert werden . . .“ Aber dieser hier zutage tretende Gegensatz zwischen Künstlern und Theoretikern mit seiner ganzen Einseitigkeit, der dennoch fruchtbare Momente enthält, spaltet auch mitunter naiv schaffende und literarisch reflektierende Künstler, von denen die ersten von vornherein auf dem bessern Platz stehen. So sagt Whistler in seinen Gesprächen,[9] alles Wesentliche gehe um den Künstler selbst, er habe gar keine Verbindung mit seiner Zeit und ihrer Zivilisation; „Kunst“ kenne keinen „Fortschritt“, Tugenden erhöhten ebensowenig ihren Wert, als ihn Laster verminderten, Kunst wende sich überhaupt an den Einzelnen, nicht die Menge. In diametralem Gegensatz erscheint dagegen sein Zeitgenosse, der Bildhauer Adolf Hildebrand, der freilich aus dem Kreise der ihm geistig und schöpferisch weit überlegenen Genossen K. Fiedler und H. v. Marées her kommt und seine Ansichten auch literarisch, freilich recht mühsam-ungelenk, in einem Büchlein niedergelegt hat, das seiner Zeit Aufsehen erregt, aber auch die Köpfe beträchtlich verwirrt hat.[10] „Kunst“ ist ihm etwas Objektives, jenseits vom Künstler gelegen, völlig zeitlos, nach bestimmten „Gesetzen“ sich ordnend und lebend. Dergleichen erinnert an den Gegensatz zwischen dem „künstlerischen Wollen“ des Romantikers Rumohr und dem objektivierten, aus dem Materialismus herausstrebenden „Kunstwollen“ A. Riegls, in dem etwas von dem alten „nisus formativus“ zu stecken scheint.

Zwischen diesen Einseitigkeiten des Ästhetizistischen und des Logizistischen kann es bei zerbrochener synthesis a priori, d. i. von philosophischem und historischem Urteil keine Verschmelzung, nur unsaubere Kontaminierung geben; und das scheint tatsächlich der Zustand auch der heutigen „Kunstgeschichte“ noch zu sein. Es ist sehr bemerkenswert, daß die italienische Kunsthistoriographie, die älteste und das Prototyp aller andern bis auf die deutsche Romantik herab, die Entwicklung in reinster Form darstellt. Der Weg geht von Ghiberti, dem großen schaffenden Künstler an, dem der Künstler ganz in sein Werk aufgeht, wie er selber als empirische Person in seiner Selbstbio-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

graphie, der ersten eines Bildkünstlers, die wir besitzen, so daß wir hier, wenn auch in rudimentärer Form den ersten Versuch einer wirklichen „Stilgeschichte" haben, über Vasari: auch einen Künstler, aber schon vom Akademie- und Literatenwesen sehr stark berührt und abgelenkt, in dessen „Vite" schon die empirische Person des Künstlers, wie sie die florentinische Anekdotik früh ergriffen hatte, die künstlerische überschattet, wenn nicht zurückdrängt, in vollem Gegensatz zu Ghiberti, so daß hier auch schon der Boden zu einer vorerst noch naiven rationalistischen „Künstlerpsychologie" bereitet ist, noch jetzt nachwirkend, in der „Erklärung" des „stilistischen" aus dem empirischen Künstlerleben und vice versa. Die „objektive" Stilgeschichte in humanistischem Gewande (bei Ghiberti gerade nur angedeutet) nimmt schon breiten Raum ein und offenbart sich in der äußeren Periodisierung des Werkes, wenn es auch, zumal in der ersten Auflage von 1550 in der Apotheose einer einzigen überlebensgroßen Künstlerfigur, des „göttlichen" Michelangelo als Abschluß aller Kunstentwicklung überhaupt, förmlich eschatologisch ausmündet. Bellori, kein Künstler mehr, sondern ein echter Vertreter seines gelehrten Seicento, führt zuletzt in seinen Vite nicht mehr national, sondern römisch-international aufgebaut, zu der freilich hier schon „zweigeleisigen" also nur scheinbar vollzogenen Synthese von Philosophie und Geschichte zurück, mit der berühmten einleitenden Dissertation über die „Idee des Schönen", das Vermächtnis des Klassizismus. Von ihm führt die Straße zu dem ebenfalls auf italienischem Boden entstandenen unsterblichen Hauptwerke des Deutschen Winckelmann, auch eines gelehrten Historikers und Antiquars seiner Herkunft nach, das sich selbst als ein „Lehrgebäude" bezeichnet.[11]

Was bedeutet nun „Geschichte der Kunst", oder in der Fassung, die wir aus bestimmten Gründen gewählt haben, „Stilgeschichte" im subjektiven, innern, einzig autonomen, nicht im „objektiven" veräußerlichten und erschlichenen Sinne? Um diese Frage zu beantworten, muß der Historiker, will er nicht in den naiven Agnostizismus jener früher erwähnten Künstler verfallen, auf dem festen Boden einer philosophischen Begriffsbestimmung des Wesens aller Kunst stehen, wie es noch bei Bellori und dem Klassizismus mit seinem strenggefügten Dogmensystem der Fall

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

war, während die Romantik allen ihren reichen Erkenntnissen zum Trotz ins Vage und Schweifende geriet. Die Antwort, die Croce gegeben hat, ist viel bekämpft, mißverstanden, verunglimpft, aber nie ernsthaft widerlegt worden. Kunst, als einziges Objekt der ästhetischen Erkenntnis ist die erste und fundamentale Kategorie der theoretischen, betrachtenden Sphäre des Geistes vor und neben der logischen, entsprechend den beiden andern der praktischen, handelnden Sphäre, des Ökonomischen und Ethischen. Da geht es nicht um blutlose „Ideen“ Herbarts, die in einem allen Sinnen entrückten Jenseits schweben, sondern um blutvolle, atmende Wirklichkeit des Geistes, die diese unsere Welt ausmacht, in der wir alle weben und wesen. Kunst ist reine („lyrische“) Anschauung, die Ausdruck geworden ist, beide unlösbar und untrennbar miteinander verschmolzen; jeder Versuch ihrer Scheidung führt unrettbar zum Dualismus mit allen seinen Folgen, sei es in die „Gehalts“ästhetik der Romantik, sei es in die „Form“ästhetik, wie sie am eindrucksvollsten und wirksamsten durch Herbart verkörpert worden ist.

Stellen wir uns auf diesen Standpunkt, so ist die Beantwortung der Eingangsfrage, wie sie eben wieder Croce theoretisch und praktisch gegeben hat, unausweichlich, bis in alle äußersten Konsequenzen hinein. Was ist also „Stilgeschichte“ und was ist sie nicht, kann sie nicht sein? Es geht um die „Biographie“, d. i. die innere (nicht äußere) Geschichte der „inselhaften“ schöpferischen „Monade“, wie schon der alte Ghiberti geahnt hat, sogleich mißverstanden von seinem (bis heute) viel einflußreicher gewordenen Nachfolger Vasari, dem eigentlichen „Vater“ der europäischen Kunstgeschichte noch mehr in schlimmem denn in gutem Sinn: einer Monade freilich, von der anders als der Leibnizischen weit geöffnete Türen und Fenster in die Umwelt führen, die sie zum Leuchten und Tönen bringt, um den „Stil“ im eigentlichen und genuinen Sinn dieses Wortes. Um das innere Wesen dieser Monade, um deren „Entwicklung“ geht es also, nicht einmal um die in seinem Namen zusammengefaßte empirische Person und deren Kultur, ein Phänomen, das zuerst, meist ganz von der „Eindruckseite“ des Laienpublikums her, schon vor Dante und dann stark durch seine Persönlichkeit selber angeregt, im individualistischen Italien hervortritt. Biographisch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

und künstlerisch „anonym“ (d. h. nichtkünstlerisch) sind zwei sehr verschiedene Dinge, wie Croce längst dargetan hat; das erste kann anwesend sein, ohne dem Künstlerwesen Abbruch zu tun, wie beim Meister der mittelalterlichen Bauhütte, dessen künstlerische Struktur für uns noch so schwer durchschaubar ist; das zweite kann selbst im Werk des in voller geschichtlicher Plastik vor uns stehenden Meisters vorhanden sein, wie denn der alte geistreiche Fontenelle über den Agesilas Corneilles gescherzt hat: il faut croire, qu'il est de M. Corneille, parce que son nom y est (nach Croce). Wie leicht der Name vom Kunstwerk abfällt, lehrt ja namentlich das Beispiel der Baukunst in eben jenem Laienpublikum auch noch unserer Tage.

Aber damit ist das Kunstwerk doch nur scheinbar „anonym“ geworden; das φιλοθέωρον ζῶον, wie Arrians Epiktet so hübsch den Menschen nennt, haftet am „Bilde“ und meint die „Darstellung“. „Gerade das, was ungebildeten Menschen als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen)“, sagt Goethe einmal. Einer der feinsinnigsten deutschen Publizisten, K. Hillebrand, hat dieses scheinbare Verblassen und Unkenntlichwerden der Künstlerperson sehr gut geschildert: „so wiederholt sich in der Kindheit jedes einzelnen die der Völker: die Namen der Dichter aller unserer großen Volksepen sind ja nur darum unbekannt geblieben, weil das Interesse der Erzählung für die Einbildungskraft so groß war, daß man dabei den Erzähler völlig aus den Augen verlor. Gibt es nun irgendein Werk, von dem man dies sagen kann, so ist es gewiß Robinson Crusoe. Es existiert wohl kaum ein Kind, welches den Namen Defoe kennt oder dem es darum zu tun wäre, ihn zu kennen.“[12]

Hier erscheint also die Stelle, wo der künstlerische Ausdruck in den (sozialen) Eindruck überschlägt, seine Inversion durch den „Laien“ erfolgt. Wir kommen an das Problem der sprachlichen Mitteilung heran, das uns gleich beschäftigen soll. Mit Recht hat der schon genannte J. Cohn hervorgehoben, daß in der Kunst die „Mitteilung“ und das aus ihr resultierende Element des „Publikums“ durchaus das Sekundäre ist und bleibt, wenn es auch mit dem primären Ausdruck notwendig und untrennbar verwachsen ist: wie denn zum „Sprechen“ das Hören,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0018
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

zum Schreiben das Lesen gehört, und wäre es an den Ausdrükkenden, Schaffenden allein gebunden, wie bei dem früher erwähnten Maultrommelspieler oder Hebbels Dichter auf der wüsten Insel. Der echte große Künstler ist als Künstler sich selbst genug, selbst „Publikum“, er bedarf und denkt dessen nicht. In seinen allerletzten, schier transzendenten Werken, den Klavier- und Violoncellsonaten, den Quartetten hat Beethoven den Zusammenhang mit dem Publikum, beinahe möchte man sagen, auch mit dem Interpreten und seinem „verfluchten“ Instrument, fast gänzlich aufgegeben, er ist der reine absolute Künstler, wie der letze Rembrandt, der nur mehr mit sich selber „spricht“, als der Demiurg, nach dessen Ebenbild in ihm die Renaissance so gern das „Göttliche“ seiner Schöpferkraft hervorhob; in unserer Allerweltsprache lebt das noch in äußerster Deteriorierung und Trivalität, wenn gesagt wird, irgendein Mime habe eine Rolle „kreiert“, oder wenn eine Primadonna als „Diva“ bezeichnet wird: ein nicht seltenes Sprachphänomen von qualitativer Ab- (oder Auf-) wertung ursprünglichen Wortsinnes.

Dieser Standpunkt des „Laien“, der seinen „Eindruck“ höchst souverän an Stelle des Ausdrucks der schaffenden Künstlermonade setzt, ist von niemandem naiver und bezeichnender geschildert worden als von Zelter — in dem doch selbst bei allem praktischen Verstand ein derbes Stück Künstlertum steckte — in einem Brief an Goethe (1820): „Ich muß mir einen Teil davon (i. e. von einem Gedicht) zueignen dürfen, um es ganz mein zu machen. Was geht mich der Poet an! Sein Wort ist ein geworfener Stein, den ich aufnehme, und wie ich ihn ansehe und erkenne und brauche, ist meine Sache. Und will er lebendig sein, und hat er mich sonst erfunden wie ich ihn, so ist sein Wort gedruckt und bleibt sein, wenn er sich von so vielen auch muß bieten lassen, was sie geben können.“ Goethe resumiert im folgenden Jahre weisheitsvoll seinem naiven und hingebenden Berliner Freunde gegenüber, daß es sich da um zwei Parteien, zwei Vorstellungsarten handle, sie sich befehden. „Wir kämpfen für die Vollendung eines Kunstwerkes in sich selbst, jene denken an dessen Wirkung nach außen, um welche sich der wahre Künstler nicht kümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder Colibri bildet“, worauf der Hinweis auf Kants

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Scheidung zwischen Natur- und Kunstschönem, der „schönen Sache“ und der „schönen Darstellung einer Sache“ folgt, die schon dem griechischen Altertum geläufige Distinktion von καλὸν und καλῶς μιμεῖσθαι.

Wieder ist es Goethe, der den „Laienstandpunkt“ an ein paar Stellen seines Wilhelm Meister (Bekenntnisse einer schönen Seele) behaglich umschreibt: „Ich war es gewohnt, ein Gemälde und einen Kupferstich mir anzusehen, wie die Buchstaben eines Buches; ein schöner Druck gefällt wohl, aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen? So sollte mir auch eine bildliche Darstellung etwas sagen, sie sollte mich belehren, rühren, bessern;“ und ferner die Worte des Abbé in den Wanderjahren: „Wie schwer ist es, was so natürlich erscheint, eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eigenen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen. Nun sieht man aber meist die Menschen entschiedene Werke der Kunst geradezu behandeln, als wenn es ein weicher Ton wäre. Nach ihren Neigungen, Meinungen, Grillen sollen sich der gebildete Marmor wieder ummodeln, das festgemauerte Gebäude sich ausdehnen oder zusammenziehen, ein Gemälde soll lehren, ein Schauspiel bessern und alles soll alles werden. Eigentlich aber, weil die meisten Menschen selbst formlos sind, weil sie sich aus ihrem Wesen selbst keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduzieren sie zuletzt auf den sogenannten Effekt, alles ist relativ, und so wird auch alles relativ, außer dem Unsinn, der Abgeschmacktheit, die dann auch ganz absolut regiert.“ Worauf Jarno erwidert: „Ich kann es mit den armen Teufeln von Menschen unmöglich so genau nehmen. Ich kenne freilich ihrer genug, die sich bei den größten Werken der Kunst und der Natur sogleich ihres armseligsten Bedürfnisses erinnern, ihr Gewissen und ihre Moral mit in die Oper nehmen, ihre Liebe und Haß vor einem Säulengang nicht ablegen, und das Beste und Größte, was ihnen von außen gebracht werden kann, in ihrer Vorstellungsart erst möglichst ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0020
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

kleinern müssen, um es mit ihren kümmerlichen Wesen nur einigermaßen verbinden zu können.“ Wie man sieht, die drei Forderungen, die intellektualistische, hedonistische und moralistische, die seit dem Altertum so oft an die Kunst gestellt worden sind und so viel „Nicht“- oder höchstens Halbkünstler und -Kunstwerke in die Kunstkritik und Kunstgeschichte eingeschmuggelt haben, eben weil deren wahrer Begriff verdunkelt war. Wie sagt doch eines der venezianischen Epigramme Goethes: „Ach die zärtlichen Herzen, ein Pfuscher vermag sie zu rühren?“ Was Hebbel ähnlich faßt: „Tränen lockt mir dein Bild ins Auge, du himmlischer Maler. Aber ist's dir auch recht? Weinende können nicht sehn.“

Was kann also in die „Stilgeschichte“, wie sie hier verstanden wird, einzig und allein Eingang finden?[13] Es war ein bedeutender Gedanke des so lange zu Unrecht vergessenen, zuerst wieder von Croce zu Ehren gebrachten Ästhetikers Schleiermacher,[12] daß er an Stelle des so oft mißverstandenen und von jenen gerade erwähnten außerästhetischen Begriffen vernebelten „Kunstschönen“ als Zentralbegriff aller Kritik und Geschichte die „künstlerische Vollkommenheit“ gesetzt wissen wollte.

Kann demnach das einzige und ausschließliche Thema aller Stilgeschichte nur der nach Namen und Umständen bekannte oder nicht zu benennende Schöpfer und Träger dieser „Vollkommenheit“ sein, so ergibt sich notwendig — und da hat Whistler trotz aller Übertreibung recht —, daß die „Vorgeschichte“ dieser Monade, ihrer „Schulung“ im Grunde ebensowenig zu ihrem inneren Wesen, ihrer wahren „Geschichte“ gehört wie ihre „Nachgeschichte“, ihre Wirkung auf andere, ihres „Einflusses“ und ihres (oft so wechselnden) „Nachruhms“, d. h. bewußt zugespitzt ausgedrückt, weder die „Lehrer“ noch die „Schüler“, von denen die ersten bei den wirklich großen und führenden Meistern zumeist noch weniger erheblich zu sein pflegen als die zweiten, nicht nur bei einem Michelangelo, der vielmehr bei Geistesverwandten wie Donatello und Quercia in die „Lehre“ gegangen ist, denn bei dem braven Meister seiner Lehrlingsjahre Bertoldo. Das Wort, daß Michelangelo „donatellisiere“, ebenso wie Donatello „buonarrotisiere“, taucht schon, übrigens dem antiken Aperçu vom „platonisierenden“ Aristoteles nachgebildet,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

in der Spätrenaissance, bei Raffael Borghini auf. Aber selbst bei einem, wie Mozart, so leicht und rasch Aufnehmenden und Assimilierenden ist die eigene Physiognomie schon in frühesten Tagen kenntlich und unverkennbar; so hat Grillparzer das bekannte Wort auf den Freund seiner Jugend geprägt: „Schubert heiß ich, Schubert bin ich, und als solchen geb ich mich." Durch Vasari ist uns ein merkwürdiges Wort seines Helden Michelangelo überliefert, diesmal nicht apokryph klingend: „Der Künstler könne nur von sich selber übertroffen werden"; und wie ein Echo dieses Ausspruchs klingt, freilich rhetorisch überspitzt und dogmatisiert der concetto seines Lob- und Leichenredners Benedetto Varchi von der „Infallibilität" des echten Künstlers. Denn der echte und einzige Schüler ist der, der den Meister überwindet, in sich „aufhebt" im Doppelsinn des Hegelwortes. Darum sind alle die „Einflußtheorien" leere Hülsen, obwohl lange und noch jetzt ein beliebtes und überhetztes Thema äußerlicher Literatur- wie Kunstgeschichte, weil die Frage nach der Wirkung viel leichter und bequemer, auch einträglicher zu beantworten ist als jene nach dem Wesen des Künstlerischen, die viel mehr den Kopf bemüht als sein — Gegenteil. Sicher ist es verdienstlich, nach den „Quellen" einer großen Dichtung zu forschen, wie es z. B. Pio Rajna in einem bekannten Buche über Ariost getan hat oder Croce selbst in einem glänzenden Essai über seinen engern Landsmann d'Annunzio. Allein das ist Philologie, „niedere" und gerade darum unentbehrliche Kritik. Doch hier beginnt erst das Problem der höhern Kritik, die in sich auch wahre (philosophische) Geschichte ist. Denn es geht um das Was, nicht um das Wie; um die „Künstlergeschichte" im höchsten Sinn, nicht um die deteriorierte und veräußerlichte, nach Vasaris schicksalsvollem Beispiel, nicht um den Rohstoff der „Einflüsse" und „Aneignungen", in der die landläufige „Kunstgeschichte" so gerne aufgeht, allen hohen Gebärden und Prätensionen zum Trotz. Goethe hat einmal über diese „Einflüsse" gescherzt: es wäre das so, als ob man einem starken Manne die Zahl der Kälber nachrechnen wollte, die er Zeit seines Lebens verspeist, und eben daraus seine Stärke zu „erklären" versuchte.

Was aber in einer solchen „Stilgeschichte" tatsächlich Platz zu finden hat, als wirklich fördernd sich erweist, das ist die Ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

schichte der Kritik an der Künstlerpersönlichkeit. Freilich nicht im Sinne jener übelberatenen „vergleichenden“ Kunstgeschichte, die, am Merker- und Kunstrichterwesen haftend, aus Normen und Regeln mehr die Schwächen als die Vorzüge herauszustellen bemüht war, ohne zu bedenken, daß die anscheinenden Vorzüge eines Künstlerwesens sehr wohl die „Fehler“ eines andern auszumachen vermögen, daß Ghiberti also z. B. niemals hätte Donatello sein können, der ihm so oft und fast immer abirrend „verglichene“, nur angebliche „Rivale“, daß also das Qualitätsurteil, in solcher Art gefällt, versagen müsse. Gerade die Abwesenheit dieser falsch qualitativen Wertung, der stets auf das Künstlerwesen an und für sich gerichtete Blick war es, was der gescheiten Frau v. Staël an den Wiener Vorlesungen Friedrich Schlegels so behagt hat. Und hat nicht schon einer der stärksten Vorkämpfer gegen das manieristische Regel- und Pedantenwesen seiner Zeit, der große Neapolitaner Giordano Bruno (in seinem berühmten Dialog Degli eroici furori von 1588) schon gesagt, was der feinste Künstlerkritiker des XIX. Jahrhunderts, Gustave Flaubert, dann anders geformt wiederholt hat: Die „Regeln“ folgten aus den Werken, daher es soviel Regeln als wahre Künstler gebe? Damit ist nicht reiner subjektiver Willkür, wie so oft bei den heutigen Modernen aller „Ismen“ Tür und Tor geöffnet, die keinen „Führer“ anerkennen wollen, weil sie sich einzig in der Hürde ihres Herdentriebes geboren fühlen, sondern es geht auch hier wieder um das Grundproblem der „künstlerischen Vollkommenheit“ im Sinne Schleiermachers und Croces. Hier setzt erst jenes wahrhaft fruchtbare „Vergleichen“ ein, das in naiv primitiver Form in jenem Concetto Borghinis, ihm wohl kaum recht bewußt, steckt, jene Zwiesprache (wohl auch Geisteskampf) zwischen den „Originalgenies“ über Jahrhunderte hinweg, wie sie das schöne Gleichnis Schopenhauers darstellt, von den Geistesgesprächen der Heroen über den Lärm des Alltags unten in den Tälern hinweg, von Gipfel zu Gipfel. Obwohl es sich da um Denkerprobleme handelt, so zielt doch die Stelle in einer der herrlichsten Geschichtsdarstellungen, Goethes historischem Teil seiner Farbenlehre, hieher, wenn er sagt: „Wie fleißig deutet er (es ist Kepler gemeint) auf das einzig schöne Axiom, das die Geschichte noch allein erfreulich machen kann, daß die großen Menschen aller

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Zeiten einander voraus verkünden und aufeinander vorbereiten. Wie umständlich und gerne zeigt Kepler, daß Euklides kopernikisiere.“ Und in einem der wenigen historischen Aperçus, die uns aus Lionardos gewaltigem Gedankenfragment erhalten sind, läßt dieser nach der großen Leere, die um Giotto entsteht, Masaccio wie eine Reinkarnation des großen Künstlergenius des Trecento folgen. Was aber fast regelmäßig auf Irr- und Umwegen durch lange Zeiten von der ästhetischen Kritik erreicht wurde, ist nicht nur historische Kuriosität, nicht nur ein Zeitspiegel — dergleichen gehört auf ein ander Blatt —, sondern trotz allem Klärung und Läuterung, wenn auch oft in dialektischen Gegensätzen fortschreitend, der Erkenntnis des Künstlerwesens selbst, als Grundlage aller wirklichen „Historie“ auf diesem Sondergebiet.

Croce hat längst eindringlich und überzeugend dargelegt, daß vielmehr die innere als die äußere literarische Form aller „Stilgeschichte“ nur die Monographie, der Essai, sein kann, was sich aus dem früher Erörterten fast von selbst ergibt. In dieser Form, wenn auch durch von außen aufgedrungene Rücksichten alteriert, ist denn auch die Literaturgeschichte von Francesco de Sanctis, wieder durch Croce zu neuem Leben erweckt, gehalten,[15] und mehr oder weniger kenntlich tritt dieses Prinzip in allen Darstellungen hervor, die ihren Namen verdienen. Denn da es sich dabei immer um die innere Geschichte der künstlerischen Monade handelt, und nur um diese, geht die falsch kausale, nicht selten noch an Vasaris Pragmatik erinnernde und dennoch vergeblich angestrebte Verknüpfung mit andern Einzelwesen — ihre richtig aufgefaßte „Vergleichung“ ist etwas ganz anderes — notwendig aus dem Gebiet des Ausdrucks in den des Eindrucks, der sozialen Mitteilung, kurz der Sprache über, rückt vom Zentrum in die Peripherie, hört auf autonom zu sein. Noch zu Ende seines Lebens hat Tolstoi, der allem grämlichen Moralismus zu Trotz dennoch ein Künstler geblieben ist, einem französischen Journalisten gegenüber erklärt: Genies sind vollständig unabhängig voneinander. Man verschone mich damit, Flaubert aus Balzac zu „erklären“ (nach Croce). An dem großen, übergroßen Gebiet des ästhetischen Ausdrucks an sich, das alle Kunst und nur sie allein, von ihren primitivsten Stufen an umfaßt — Kunst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ist lange bildend, bevor sie schön wird, hat Goethe bekanntlich in der Terminologie seiner Zeit gesagt — nimmt sehr vieles teil, was in der Stilgeschichte *ꝛc. ɛc.* nicht nur aus ökonomischen, sondern essentiell aus innern Gründen ihres Wesens keine Aufnahme finden kann und darf: vom primitivsten Volkslied[16] und Volksornament an, ja selbst dem „kunstlosen“ Liebesbrief einer Köchin, der seinem Wesen nach dennoch „Kunst“ ist, bis zu den höchsten Werken von Philosophen, Forschern, Rednern, Historikern auf der einen Seite, der Art nach unterschieden, bis zu den Erzeugnissen von Illustratoren etwa und populären Tanz- und Liedkomponisten auf der andern Seite, dem Grade nach, die alle irgendwie in ihrer — im weitesten Sinne! — „sprachlichen“ Form an der ästhetischen Ausdruckssphäre teilhaben, ohne daß ihr Wesentlichstes damit gegeben wäre, das vielmehr in andern ebenso autonomen Gebieten des Geistes, des logischen, ethischen, ökonomischen liegen kann. Diese notwendige Selektion ist denn auch immer vollzogen worden, oft instinktiv, selten jedoch aus festen Begriffen philosophischer Einsicht heraus. Man nehme nur das verdienstliche Werk eines trefflichen Mannes, die Geschichte der Kunst von K. Woermann, daraufhin in Augenschein: Geschichte im eigentlichen autonomen Sinn der Stilgeschichte mischt sich hier mit chronikalischer, ja annalistischer Art, mit der Kompilation, wie sie Nachschlage- und Handbüchern, zuletzt Künstlerlexicis zukommt, die an sich alle höchst brauchbar sein können, aber mit philosophisch-historischer Kritik[17] (im Ursinn des Wortes) gar nichts mehr zu tun haben. Hier ist wenigstens noch die Einheit der Autorpersönlichkeit gewahrt; ganz schlimm wird die Sache, wenn nach der modernen Praxis der „Arbeitsteilung“ eine Reihe von „Fachmännern“ höchst verschiedener Einstellung und Geistigkeit sich der Sache bemächtigt. So wertvoll einzelne Teile sein mögen, das Ganze klingt kakophon, wie das übereifrige Stimmen im Orchester vor der Ausführung des zu erwartenden Tonstücks: jede innere Einheit fehlt, die der alten, heute toten „Universalgeschichte“ doch zu eigen war, den Werken Kuglers, Schnaases, selbst Springers, die alle noch auf dem großen Gedankensystem der romantischen Philosophie, selbst mit Einschluß ihres Irrwegs, der Geschichtsphilosophie fundiert waren oder doch noch von ihr herkamen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Justis glänzendes Werk über Velasquez ist wohl eine „Monographie", aber das künstlerische Wesen des großen Malers — um den sich der Autor ja sonst bleibende Verdienste erworben hat —, schrumpft vor dem übergewaltigen, meisterlich geschilderten Hintergrunde seiner Zeit fast zusammen; es ist keine „stilgeschichtliche", sondern eine kulturhistorische oder wie man aus einigermaßen begreiflichem Überdruß an der Entartung dieser Betrachtungsform heute lieber sagt, „geistesgeschichtliche" Monographie, schwerer ertragbar auf diesem ästhetischen Sondergebiet als in Justis Hauptwerk, Winckelmann und seine Zeit. Als Musterbeispiele von stilgeschichtlichen Darstellungen aus neuester Zeit erscheinen mir dagegen der Giotto des viel zu früh verstorbenen Friedrich Rintelen (zuerst 1911) sowie das Buch über Piero della Francesca des Italieners Roberto Longhi (1928), beide zugleich auf das gründlichste historisch-philologisch fundiert. Das erste steht im schneidendsten (und bezeichnenden) Gegensatz zu dem gleichnamigen Buche von E. Rosenthal, in dem der Heros Eponymos in den (wie meistens aus zweiter, wenn nicht dritter Hand geschöpften) „geistesgeschichtlichen" Betrachtungen hilflos ertrinkt.[18] Als ein einsam ragender Gipfel ist aber dann das Dürerbuch H. Wölfflins zu nennen, das er nicht nur uns Deutschen geschenkt hat, schon als literarische Hochleistung über jenen Gelehrtenwerken stehend, kristallklar in Gehalt und Diktion, in seiner keuschen Zurückhaltung leicht kühl erscheinend und sich erst dem hingegebenen Leser erschließend: ein Werk, dem nur scheinbar der Vorwurf des Formalismus gemacht werden kann, weil es gänzlich auf das künstlerische Wesen eingestellt ist, das im höchsten Sinn „Stilgeschichtliche", in weiser Beschränkung sich des bloß Biographischen ebenso enthaltend, wie alles „geistesgeschichtlichen" Erklärenwollens; ich wüßte nicht, was ihm aus dem ganzen, an Werken solcher Art überhaupt sehr armen Bereich der neueren Kunstgeschichte an die Seite zu stellen wäre.

Über das (anscheinend) „Fragmentarische" und „Systemlose" dieser also gefaßten Stilgeschichte ist weidlich Zeter geschrieen worden von denen, die die innere Struktur solcher Historie zu erfassen unvermögend waren. Das schon im Namen hybride Zwittergeschöpf der sog. „Soziologie" steckt dabei seine Esels-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ohren hervor: die Schematisierung der stets konkret-individuellen Tatsachen in Typen und Normen eines völlig abstrakten „Geschehens“, in „Gesetzen“, die sich letzten Endes fast immer als Plattheiten erwiesen. Schon der aus der Rechtssphäre stammende Name, der dort, als der praktischen Seite des Geistes angehörig, durchaus zuständig ist, muß Bedenken erregen; auch handelt es sich um einen Bodensatz jener Anschauung, die die Geisteswissenschaft den ganz anders gearteten (und dort berechtigten) klassifizierenden Methoden, den „Pseudo-Begriffen“ der Naturwissenschaft dienstbar machen wollte. Schon die heute über Bord geworfenen berühmten und berüchtigten „Lautgesetze“ der Sprachwissenschaft waren auf solchem Boden entsprossen. Heute, wo die großen Meister der Naturwissenschaften längst dem Begriff des „Naturgesetzes“ mißtrauisch und vorsichtig gegenüberstehen, ebenso wie dem andern der „stetigen Entwicklung“, berührt es sehr überraschend, daß so feine und kluge, freilich auch philosophisch wohlgeschulte Geister gerade unter den Kunsthistorikern wie F. Kugler und C. Justi sich schon frühe gegen diese Auffassung gewehrt und den Begriff der „Mutation“ — natura facit saltus — vorausgeahnt haben, wie er dann zunächst durch den Botaniker de Vries aufgestellt worden ist.

Tatsächlich liegt auch die Sache so, daß die Autonomie aller eigentlichen Kunst-, d. i. Stilgeschichte, verloren geht, wenn das Individuelle ins Universale, vielmehr Abstrakte, aufgelöst, das Subjekt des Urteils ins Prädikat verkehrt wird. Der Mikrokosmos trägt den Makrokosmos in sich; nicht Rembrandt erscheint „als Kunst“, sondern Kunst „als Rembrandt“ — und darin behalten die früher erwähnten „Kunst“-Leugner aus dem Lager der praktisch Schaffenden in ihrer Weise recht. Giotto ist nicht als „Ausdruck seiner Zeit“ zu fassen (Rosenthal), sondern seine Zeit „als Giotto“ (Rintelen); andernfalls gelangt man unweigerlich in den „soziologischen“ Irrgarten: Kunst als „Ausdruck der Gesellschaft“, nicht mehr autonom, sondern als Urkunde, dienend, wie bei Brandes oder Taine; mit treffendem Witz hat Julius Lange von diesem zweiten im übrigen so feinen und geistreichen, den ersten, seinen dänischen Landsmann weit überragenden Kopf gesagt: er vermöchte vor lauter Wald die Bäume nicht zu erblicken. Die Kunstgeschichte wird von der „Geistes-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

geschichte“ (obwohl dieser Ausdruck im Grunde eine Tautologie ist, wenn auch pompöser klingend als der alte simple der Kulturgeschichte) aufgesogen; die Abstraktion hat das Individuelle vergewaltigt, d. h. das wirklich Geschichtliche. Was individueller „Ausdruck“ im eigentlichen und einzigen Sinn war, ist dadurch zum Ausdruckslosen in sich geworden: zu „Ausdruck“, der nicht mehr „Ausdruck“ ist, weil vom Individuum abgezogen und damit vernichtet, ein innerer Widerspruch, wie er in dem Aberbegriff der „objektiven Stile“ sichtbar wird.

Fällt somit dieser Einwand in sich selbst zusammen, so scheint der andere der Zusammenhanglosigkeit, freilich nur auf den ersten Blick, schwerer zu wiegen: es fehle der Hintergrund, der die Einzelerscheinungen „zusammenhalte“. Croce hat darauf einmal mit dem kaustischen Witz, der ihm eigen ist, erwidert, diese Forderung des Hintergrundes erinnere bloß an die Galeriewand, an der die Bilder hingen; diese bringe eine ebenso äußerliche „Einheit“ hervor, wie etwa die literarische äußere Form des Buches, in dem die Essais zusammengefaßt sind. Hier geht es abermals um die innere Form; dieser ersehnte „Grund“ ist vorhanden, nur nicht „hinter“ dem Kunstwerk, sondern in ihm selbst steckend, wobei noch einmal auf das gerade erst berührte stilistische Problem Giotto verwiesen sei.

Viel gewichtiger als solche pedantische Tüftelei wäre es aber, wenn man sich auf die Geschichte der Philosophie (oder der Historie) berufen wollte; wie denn Croce selbst die historischen, mit der systematischen Darlegung organisch verbundenen Teile seiner Philosophie des Geistes dieser ersten hat regelmäßig folgen lassen: die Geschichte der Probleme selber, mit Einschluß der Scheinprobleme, die sie so häufig verwirrt haben. Ist es doch schon recht lange her, daß ein tiefdenkender Naturforscher wie Ernst Mach (in seiner Geschichte der Wärmelehre) gesagt hat: „Eine Ansicht, deren Entwicklungsgeschichte wir kennen, ist uns wie eine mit Bewußtsein selbst erworbene Ansicht vertraut und erst in ihrem Werden erklärlich“ — wobei nicht nochmals auf das klassische Beispiel des „historischen“ Teils von Goethes Farbenlehre verwiesen zu werden braucht. Dieser Blick auf die Problemgeschichte ist um so wichtiger, als sich Croce selbst in seinen Anfängen als Lokalhistoriker seiner Heimat —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wohin er übrigens zeitlebens oft und gerne zurückgekehrt ist — von einem Irrwisch verlocken ließ: dem alten Scheinproblem der Geschichte als Kunst. Wäre diese Auffassung richtig — Croce hat sie im Verlauf seiner langen Denkarbeit dann selbst richtiggestellt —, so käme es zu einer Superfoetation: Stilgeschichte wäre ihrerseits Kunst —,was sie ihrem sprachlichen und literarischen Ausdruck nach zweifellos ist oder mindestens sein kann. Aber das trifft nicht ihr Wesen; denn ihr Gegenstand, eben das Künstlerische, gehört nicht in die logische, sondern eben in die ästhetische Sphäre. Das Grundproblem, um das es hier geht, ist auch das von Wahr und Falsch, aber in einem anderen Sinne, des künstlerisch Wahren und Echten, d. i. Vollkommenen („Schönen“) gegen das künstlerisch Falsche, d. i. Unvollkommene, zum Teil oder ganz in andere Geistessphären Fallende („Häßliche“); es war eine contradictio in adjecto, wenn die Hegelnachfolge auf den Gedanken einer „Ästhetik“ des „Häßlichen“ geraten ist. Schopenhauer hat dies schon ausgesprochen, wenn er (W. I, 8) sagt: „Die Anschauung ist sich selber genug, daher, was rein aus ihr entsprungen und ihr treu geblieben ist, wie das große Kunstwerk, niemals falsch sein kann, noch durch irgendeine Zeit widerlegt werden kann, denn es gibt keine Meinung, sondern die Sache selbst.“ Auf das nämliche zielt ein Wort, das in F. A. Langes unübertrefflicher Darstellung der Geschichte des Materialismus laut wird: „Wer wollte eine Messe von Palestrina widerlegen oder eine Madonna des Raffael eines Irrtums zeihen?“, was doch die „Kunstrichter“ und Kunstpfaffen aller Zeiten getan haben und noch tun, wenn sie gar von „Kunstsünden“ (s. o.) zu sprechen sich herausnahmen.

Dennoch, ist Geschichte der Philosophie nicht ebenso an die Folge der originalen, schöpferischen Denkermonaden geknüpft, nicht aber der Nachahmer, der „Schulen“, die in keiner Weise einen Platz in ihr beanspruchen dürften? Hat nicht jeder schöpferische Kopf ebenso sein besonderes Problem oder seine Hauptprobleme, die er in seiner Weise geradeso original verarbeitet, wie der große Künstler? Ist das nicht abermals der große „Fackellauf“ des alten Lukrez, in dem die Fackeln der „Probleme“ von Hand zu Hand gereicht werden, der also den „Zusammenhang“ in der Geschichte der philosophischen Erkenntnis ausmacht, sei es im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Sinne stetiger „Evolution“ oder sprunghafter „Mutation“, eines absoluten Fortschrittes, wie ihn eine ältere Zeit vertreten, oder eines immanenten, zu dem unsere Gegenwart neigt? Auf dem ersten Standpunkt befand sich Vasari, der als bewußter Epigone den Höhepunkt in den Regreß der Dekadenz nach M. Angelo ausmünden läßt; das höchst vieldeutige Problem des Verfalls taucht empor, das durch den italienischen Humanismus schon längst für das sog. gotische Mittelalter der ersten nationalen Hochperiode gegenüber statuiert war und das im Klassizismus wieder für das „Barocco“ erneut wird. W. Gurlitt hat erst unlängst in einem sehr lesenswerten Aufsatz darauf hingewiesen, daß die jüngste aller sog. Kunstwissenschaften, die Musikgeschichte, noch heute großenteils auf jenem Standpunkt des absoluten Fortschritts verharrt, was übrigens auch für die Geschichte der bildenden Kunst gilt. Selbst ein A. Riegl hat in seinem ersten großen Werk, den „Stilfragen“, noch geäußert, die Rolle des Trägers der „Evolution“ falle seit der Spätantike immer mehr der „entwicklungsfähigeren“ Malerei statt wie vorher der Plastik zu.

Sicher ist ja Geschichte der Philosophie nicht, wie seichte Spötter öfters gemeint haben, eine Sammlung der Irrtümer des Menschengeistes, darin jedes (geschlossene) System, sich für das richtige ausgebend, die vorhergehenden oder gleichlaufenden negiert und aufhebt, als eine ewige Teppichwirkerin Penelope, sondern es tritt hier wieder der unvergleichlich tiefere Doppelsinn des letzten Wortes ein, den Hegel — selbst ein großer Historiker — ihm verliehen hat, und den wir schon auf die Geschichte der (höhern) Kunstkritik anwenden durften. Wohl arbeitet jeder Denker, ist er nur wirklich ein „Schöpfer“, an seinen ihm innerlich zugehörigen Problemstellungen; darin scheint er dem schaffenden Künstler zu gleichen, der seine „Probleme“ nicht als toten Stoff weiterschleppen darf, sondern sie als gegenwärtig erleben muß, dadurch, daß sie, sein geschichtliches Erbe, in ihm „aufgehoben“, d. h. überwunden werden, umgestaltet, seinem Sinn und seiner Sendung gemäß, womit tatsächlich etwas Neues und eben darum Weiterwirkendes entsteht. Nie kann es daher ein „geschlossenes“, d. h. endgültiges System geben — weil es Stillstand und Tod bedeutete. Nur der geoffenbarten Religion ist dergleichen zugänglich und erlaubt; hier klafft der Dua-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

lismus zwischen göttlicher und menschlicher Erkenntnis, zwischen Glauben und Wissen, der die mittelalterliche Scholastik soviel beschäftigt hat und von der auch die bildende Kunst in ihrer Art Zeugnis ablegt. In der Philosophie ist wie in der Kunst — sonst gerät man sofort in den Bannkreis nicht des „Klassischen“, wohl aber des „Klassizistischen“ — nur das „offene“ System möglich, das Croce, nicht bloß als für sein besonderes Denken geltend, glänzend dargelegt und verteidigt hat.

Allein mit gutem Grund wurde der Ausdruck: Problem, sobald es sich um künstlerische Dinge handelte, zwischen Gänsefüßchen gesetzt; ist er nicht wie „Gesetz“ aus der ethischen, eine Übertragung, vielmehr Erschleichung aus der logischen Geistessphäre und im Grunde nur in dieser erlaubt, auf die Gefahr hin, daß er sonst, wie so oft, zur Redefigur wird, die dann unversehens hypostasiert wird? Die Frage ist ernster Erwägung wert, da sie an das Grundproblem aller Stilgeschichte rührt, aber wir meinen, daß sie schon früher durch den Mund zweier bedeutender Schriftsteller ihre Antwort gefunden hat: die ästhetische „Wahrheit“ ist etwas grundsätzlich anderes als die logische; und das künstlerische „Problem“ kann nicht auf eine andere Person als seinen Urheber übertragen werden: hier gewinnt das früher zitierte Michelangelowort seinen tiefen Sinn. Denn in dem Augenblick, als es von jenem abgelöst wird, als individueller Ausdruck diese Eigenschaft verliert, durch den Vorgang der Abstraktion ausdruckslos wird (fast fühlt man sich an Lichtenbergs Witzwort vom Messer ohne Stiel und Klinge erinnert), ein totes anatomisches Präparat „objektiven Stils“, dann hört es mit Notwendigkeit auf, Gegenstand der Stilgeschichte κ. ε. zu sein. Ob es dann in ein anderes Feld einzugehen und dort wirksam zu sein vermag, wird noch zu erörtern sein. Es ist zweifellos ein innerer Widerspruch, innerhalb der ersten z. B. zu behaupten, Tizians „geschichtliche“ Bedeutung liege darin, daß er das „chromatische“ Problem eines Giorgions „weitergeführt“ und „vervollkommnet“, wohl gar unter Umständen auf Seiten- oder Irrwege geführt habe, oder Rembrandt das „Chiaroscuro“ eines Lionardo, was auch gesagt wurde, obwohl es ein Unsinn ist. Das ist die falsche „vergleichende“ Kunstgeschichte, die ebenso und noch ärger in der sog. „Themengeschichte“ sicht-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

bar wird (das Thema „Faust“ in der Literaturgeschichte, die „Madonna“ oder der „Putto“ in der Kunst usw.) und die wiederum besonders Croce mit beißendem Spott verfolgt hat. Die anscheinend so naheliegende Parallele mit der Problemgeschichte der Philosophie — etwa in der glänzenden Darstellung dieses Themas in einem bedeutenden Werke Windelbands verkörpert — ist also falsch; mit Recht hat schon ein feiner Kopf wie Jean Paul in seiner Vorschule der Ästhetik vor Parallelen aus einander ganz fernliegenden Gebieten gewarnt, so scheinbar sie auch zunächst aussehen mögen: ein Vorwurf, der den modernen „geistesgeschichtlichen“ Darstellungen nicht erspart bleiben kann, ebenso wie etwa den gewaltsamen Übertragungen von H. Wölfflins Kategorien des Sehens auf die Literaturgeschichte, was namentlich Voßler mit Recht sehr skeptisch aufgenommen hat. Damit sind wir aber an die Schwelle unserer zweiten, schon eingangs erwähnten Fragestellung gelangt: Wie und in welcher Weise ist eine Behandlung dieser Probleme, die innerhalb der Stilgeschichte nur Scheinprobleme sind, denkbar? Das will heißen: Gibt es eine Sprachgeschichte der bildenden Kunst, und wie müßte sie beschaffen sein?

Es ist notwendig, vorerst etwas weiter auszugreifen. Auf dem Titelblatt von Croces Ästhetik steht neben dem einen Untertitel: „als Wissenschaft vom reinen Ausdruck“ noch der andere: come linguistica generale, als „allgemeine Sprachwissenschaft“. Er ist zunächst gar nicht oder falsch verstanden worden. Ich glaube doch der erste deutsche Kunsthistoriker gewesen zu sein, der (in einem Beitrag zu der Festschrift für Wickhoff 1903) auf dieses bedeutende Buch hingewiesen hat, aus dem ich noch so vieles lernen sollte. Der Concetto an sich ist ja schon früher angeklungen; so bei D'Agincourt, der auch wohl als Erster den Gedanken der Kunstsprache hat; und wenn man bei Quatremère de Quincys Ausspruch über die Kunst als einer „langue sensible“ noch an ein Gleichnis denken könnte, so hat Hermann Hettner schon ganz unzweideutig gesagt: „Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, freilich nicht in Begriffen.“ Daß die „Wortsprache“ nicht die einzig vorhandene ist, obwohl sie a priori mit dem Ausdruck „Sprache“ belegt wird, ist allbekannt; was man „Gebärdensprache“ zu nennen pflegt und was vom psychologi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

schen Standpunkt aus (so in Wundts Völkerpsychologie) des öftern behandelt worden ist, führt als „plastisch“-zeichnende Sprache und „Bilderschrift“ schon unmittelbar in das Gebiet von Tanzkunst und Mimik und damit zur „bildenden“ Kunst hinüber. Aller „Anfang“ der Sprache — nicht im Sinne eines an sich unmöglichen historischen Scheinproblems, da es sich dabei um ein Urphänomen handelt, das heute ebensogut jeden Augenblick entspringt wie vor Jahrtausenden — liegt im selbstbefreienden Ausdruck des Menschen, schon im artikulierten Ruf, der „Interjektion“. Deshalb ist Sprache Kunst, wie Kunst Sprache ist, niemals als logisches, sondern immer als ästhetisches Problem zu behandeln; Croce hat das einmal an einem drastischen Beispiel, dem Sätzchen: „Dieser runde Tisch ist viereckig“ dargelegt.[18] Und deshalb hat er auf den Titel seiner Ästhetik jenen zunächst nur den Uneingeweihten verblüffenden Zusatz: „Linguistica generale“ gesetzt. Aber wie alle Anschauung, die Ausdruck, d. h. Kunst geworden ist, sich in Eindruck umsetzt, so führt sie über das Problem der individuellen Schöpfung als dem notwendig Primären weiter hin zu dem Sekundären, dem des Andern (und wäre dieser der Schaffende selbst), des Publikums, des Hörers, Lesers, Beschauers, kurz der (sozialen) Mitteilung, der Entwicklung, wie es Karl Voßler in seiner schon erwähnten, höchst aufklärenden kleinen Schrift: Sprache als Schöpfung und Entwicklung genannt hat, in einem vielleicht zunächst ebenfalls befremdenden Sinn, dessen tiefere Bedeutung sich alsbald herausstellen wird. Denn alles Sprachgut ist zunächst autonome, schöpferische, ausdrückende, d. h. im tiefsten Grund künstlerische Gestaltung des Einzelwesens: allein es tritt in den Strom der Zeit, derer, die da sprechen. Vieles versinkt davon sogleich oder später, ebenso vieles wird aber mitgeführt, mannigfach verändert, im Gepräge abgeschliffen, oft bis zur Unkenntlichkeit, wie die kursierende Kleinmünze, wieder durch die Tätigkeit der Einzelwesen im Polypenstock der Sprachgemeinschaft, wird weiteren Sprachschöpfungen assimiliert, so daß, aber stets unter neuen Mutationen — ein Begriff, der hier wie wenig andere paßt — eine durch Zeit, Raum und Volksethos bedingte Gemeinsprache aufwächst, die sich in unaufhörlicher „Entwicklung“ befindet. Die „Schöpfung“ des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Einzelwesens ist also dabei ununterbrochen wirksam, sohin das künstlerische Element; aber es verschmilzt, wie das kollektive Wesen der mittelalterlichen Bauhütte zum Gesamtkunstwerk des gotischen Münsters, zum Gesamtkörper der volkhaft bestimmten Nationalsprache oder ihrer „Mundarten". Und hier tritt wieder der Begriff der sozialen Entwicklung bestimmend hervor, der freilich eine ganz andere Struktur aufweist als jener der „inneren Geschichte" des einheitlichen autonomen Künstlerwesens, wie es allein in die „Stilgeschichte" eingeht. Wenn am gotischen Dom oft durch Jahrhunderte fortgebaut worden ist, wenn einzelne „Kunstzweige", etwa die Glasmalerei oder die Bildtapisserie gleich organischen Produkten der Natur, Jugend, Höhe, Alter und Verfall, ja gänzlichen Tod aufweisen können, so sind das, aber nur gleichnisweise, „biologische" Phänomene, die auf die Totalität des wirklich großen schaffenden Genius keine Anwendung finden können, so oft ein irregeleiteter Psychologismus das auch versucht haben mag. Hier und nur hier hat das vielumstrittene Problem des „Verfalles" Sinn und Bedeutung; Voßler hat in glänzender Weise gezeigt, daß das sog. Mittelfranzösische ausgesprochene „Verfallserscheinungen" aufweist, und dasselbe, im tiefsten Grunde sprachgeschichtliche Phänomen hat Croce erst vor kurzem in seiner Storia dell'età barocca in Italia (1929) behandelt, wobei noch an die viel früher fallende glänzende Charakteristik des italienischen Barocks in den paar Seiten von Burckhardts Ur-Cicerone von 1859 zu erinnern ist, mag in ihnen auch, wie so oft bei dem großen Puristen, das Phänomen mit den Augen des Hasses gesehen sein, die aber bekanntlich meist schärfer sehen als die der enthusiastischen Liebe. Jedenfalls befinden wir uns hier auf dem Boden der Sprach-, nicht der Stilgeschichte; es zeigt sich von neuem, daß deren Vermengung nur unheilvoll sein kann. Im selben Cicerone erscheint Michelangelo als der „Mann des Schicksals"; schon sein Apostel Vasari hatte ja von ihm den Abstieg beginnen lassen. Das ist stilgeschichtlich ein Unding, aber sprachgeschichtlich mindestens eine Halbwahrheit, denn geht es dort um das Eigenwesen und seinen Ausdruck, so hier um die Auswirkung, den Eindruck, der für jenes gar keine Bedeutung hat. Damit beginnt das Wesen der Kopisten, Nachahmer und Industriellen, die in die-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ser von unserem heutigen Dekadententum so eifrig umworbenen Periode des Manierismus (wie des „Barocco“) ihre Stelle haben, aber aus der Stilgeschichte zum größten Teil ausscheiden, dafür aber hier, in der Sprachgeschichte an ihrem Platze sind. Ebenso ist die sog. Spätantike ein Gebiet, das fast zur Gänze der Sprachgeschichte zufällt;[20] es ist das nicht so zu verstehen, als ob es in ihr keine Künstlerindividualitäten mehr gegeben hätte; sie sind vorhanden, freilich fast durchaus anonym, unter den Porträtbildnern namentlich, den Mosaizisten, nicht zuletzt den Architekten zu finden. Anders wird es im sog. Mittelalter, das von ihr eingeleitet wird; nur ist es hier auch noch für uns Menschen der Gegenwart, die wir durch unsere eigene Kunst so manchen Schlüssel zu ihm erhalten haben, der noch unsern Vätern fehlte, sehr schwer, die große schöpferische Individualität aus der Kollektivität herauszulösen, da sie andere Züge trägt als im „klassischen“ Altertum und der „Renaissance“;[19] das auch sonst in manchem blutsverwandte „Barocco“ kommt ihm näher schon in seiner vielverästelten und oft schwer durchschaubaren „Arbeitsteilung“.

Schließlich taucht das Problem der Originalgenies (nach dem Ausdruck des 18. Jahrhunderts) wieder vor uns auf. Was ist ihre Rolle in der Sprachgeschichte? Es ist klar, daß sie, in die Sprache ihrer Zeit und Umgebung hineingeboren, diese als Vatergut handhaben müssen, gleichgültig, ob es sich um redende, tönende oder bildende Kunst handelt. Aber wenn irgendwo, so gilt hier das uralte Sprüchlein von der Klaue des Löwen, wie auf der Gegenseite vom Löwenfell und dem Eselshuf. Die konventionelle und ererbte Alltags- wie Dichtersprache weist aber bei ihnen schon in ihren frühesten, jugendlich unreifen Werken „Mutationen“ auf, die ganz persönliche Färbung tragen und die künftigen Sprachmeister ahnen lassen; man denke, um nur ein paar der Allergrößten zu nennen, an Goethes Höllenfahrt Christi oder sein Fragment des Ewigen Juden, an M. Angelos Jünglingswerke am Dominicusschrein von Bologna, oder die noch in Bonn entstandenen Instrumentalsätze Beethovens. Dann sind sie unablässig am Werke, ihre eingeborene persönlichste Sprache auszugestalten, und dieses Vorbild wirkt nicht nur auf ihre eigenste, zünftige Umgebung, auf die Dichterlein und Dichterlinge, vor

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

allem die Afterdichter im weitesten Umfang des Wortes, wo dann nur allzuhäufig der Klageruf der kleinen Hexe im Faust zu ertönen scheint: wie sind die andern schon so weit!, sondern auch auf die Gesamtmasse der „Sprechenden“ überhaupt, mit jenem schon erwähnten Abgreifen des ursprünglichen scharfen Gepräges. Mit dem literarischen Ausdruck der großen Denker steht es nicht anders; jedermann weiß, wie „kategorisch“, „an und für sich“ u. a. Kleingeld aus geringem Material für die Umgangssprache der Vielen geworden sind, mitunter wohl ihren ursprünglichen Sinn verloren haben. Alois Riegl, der seinen ohnehin verspäteten „Ruhm“ gar nicht mehr erlebt hat, er, der Überbescheidene, hätte große — und spöttische Augen gemacht, wenn er es erlebt hätte, wie sein mühsam geformter Ausdruck: Kunstwollen zum Bodensatz von Zeitungsfeuilletons geworden ist. Gar nicht zu reden vom Jargon kunsthistorischer Seminare, in dessen trüb geschwollener Sprachflut Trümmer einst sinnvoll erdachter Bezeichnungen, nun abgestoßen, verflacht, bis zur Unkenntlichkeit verschliffen, mitgerissen werden, wie „blockhaft“ oder „entmaterialisiert“ u. a. Wie viele, einst ganz persönlich, „handschriftlich“ unverkennbare Wendungen, Ziermotive, Kadenzen der großen Tonmeister klingen, völlig trivialisiert, in der populären Tanz- und Schlagerindustrie, ihr selbst meist unbewußt, nach! Und nicht anders ist es mit der bildenden Kunst bestellt; Motive, die einst einem großen Künstlergeist entsprungen sind, wie der Dornauszieher, der Pferdebändiger und unzählig anderes, sind zur Schablone geworden und leben ein Schemendasein weiter. Vor allem gilt dies von der Ornamentik; aus dem reichen Nachlaß des unvergeßlichen Aby Warburg, dem diese Themen in ihrer Kulturbedeutung immer am Herzen gelegen sind und der ihnen ganz neue Seiten abzugewinnen wußte, sprießt uns eine Ernte auf, die ihresgleichen nicht hat.

Freilich, daneben quillt in unvergleichlich reicherer Fülle all jenes (künstlerisch und wortwörtlich) anonyme Sprachgut, wenn auch ursprünglich individuell entsprungen, aber sozial geworden und festgehalten, wenn auch in vielfachem Bedeutungswandel mutiert, das in der Stilgeschichte, soll sie nicht ihren genuinen Charakter verlieren, keinen Platz beanspruchen darf, nicht mehr künstlerisch autonom, sondern „Sprachurkunde“ im weitesten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Sinne geworden. Das ist die Sprache κ. ε., die für uns „dichtet und denkt“, und die ihre eigene, wohlzuverstehende Autonomie hat. Hier kann gerade das Kleinste seinen Wert haben, oft größer und beachtenswerter als die Mitarbeit der großen Sprachschöpfer. Es ist seinem Gehalt nach ein Nichts, wenn bei einem spätgriechischen Historiker aus Justinians Zeit der Schreckensruf eines gemeinen Soldaten in seiner groben Mundart laut wird: torna, torna, fratre, aber es enthält die erste Spur des Ostromanischen. Oder dieselbe Zeit der „Spätantike“, die das „romanische“ und „rhomäische“ Mittelalter vorbereitet, welche Fülle kleiner und kleinster Denkmäler, mag ihre „Sprache“ auch noch so „unkünstlerisch“, „barbarisch“ sein, bietet sie dar in Inschriften dort, in Grabsteinen und sonstigen „kunstgewerblichen“ Objekten hier, für die Kenntnis des Vulgärlatein und Vulgärgriechisch, in enger Verquickung mit „barbarischer“ Phonetik, die für die Bildung vor allem der neuen Nationalsprachen — wieder im weitesten, nicht nur auf die „Wortsprache“ deutenden Sinn — grundlegend geworden sind, bei den sog. romanischen wie ebenso auch den germanischen, selbst slawischen. Diese Periode ist denn auch eine der sprachgeschichtlich interessantesten, und so enge, äußern Rücksichten entsprungen, auch der Titel eines Hauptwerks A. Riegls: „Spätrömische Kunstindustrie“, sein mag, er hat doch eine gewisse innere Berechtigung, wie denn sein eigenes Denken von Haus aus viel mehr sprachgeschichtlich, denn stilhistorisch (nach unserer Auffassung) orientiert war — darin in scharfem Gegensatz zu Wölfflin — und hier auch sein Eigenstes gegeben hat. Und es ist abermals nicht eine Metapher, wenn von romanischen „Baudialekten“ gesprochen wurde, die sich dann zu einer κοινή oder „Schriftsprache“, ja Weltsprache, der sog. Gotik verdichten; genau derselbe Vorgang läßt sich in der Bildung des Nord- (und Süd-) Französischen verfolgen, in engster Verbindung mit der politisch-ökonomischen Entwicklung des Landes. Und es war ebensowenig eine bloße Redefigur, wenn die französische Archäologie seit langem den glücklichsten, weil historisch-philologisch fundierten Terminus der Kunstgeschichte, den der „Romanik“, geprägt hat, aus bewußter Einsicht in die Entwicklung der abendländischen Sprachen aus dem Vulgärlatein heraus, zugleich in engem Zusammenhang mit dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

bodenständigen, vorrömischen, eben zunächst in den „Mundarten“ sich äußernden Volksethos der „Provinzen“ des Imperium Romanum.

Was mit dem Terminus Sprachgeschichte der bildenden Kunst, auf die hier einzig der Blick gerichtet bleibt, bezweckt wird, dürfte das Vorausgegangene mit leidlicher Deutlichkeit erschlossen haben. Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte hat K. Voßler vorlängst in einem jener Aufsätze dargetan, die, wie immer bei ihm, auch den nicht fachkundigen Leser wegen der Höhe ihres Standpunktes innerlich bereichert und zutiefst angeregt entlassen; er befindet sich in der Sammlung seiner Essais, die unter dem, ihren innersten Grund bezeichnenden Titel: „Aufsätze zur Sprachphilosophie“ zusammengefaßt sind (München 1923). Schon einmal und anderwärts konnte ich nicht umhin, hervorzuheben — obwohl das eine rein persönliche, nur mich angehende Sache ist —, daß Widmung und Vorwort des Büchleins an mich, den so wenig zunftgerechten „Dilettanten“ gerichtet, mir eine der höchsten Ehrungen meines Lebens bedeuten, und ich darf das wohl hier wiederholen.

Innerhalb dieser „Sprachgeschichte“ wird nun die Darstellung jener vom schaffenden Individuum abgezogenen Probleme einer „Entwicklung“ im Sinne Voßlers ihren Platz finden können, die in der „Stilgeschichte“ weder Ort noch Berechtigung haben, mit der hier, an der Peripherie des Kunstproblems, wie jener selbst betont, unausweichlichen Abstraktion; der schon gehörte Kampfruf aus Künstlerkreisen möchte eine hier zutreffende Umdeutung erhalten: es gibt keine Sprache, sondern nur Sprechende. Das Wort, das ein Meister der Sprachforschung, Hermann Paul, in einem Buche geäußert hat, aus dem auch der Kunsthistoriker, wollte er es nur, recht viel lernen könnte, mag als Mahnung dienen. „Das wirklich Gesprochene hat gar keine Entwicklung. Es ist eine irreführende Ausdrucksweise, wenn man sagt, daß ein Wort aus einem in der frühern Zeit gesprochenen Worte ‚entstanden‘ sei.“[20] Wie das auf die Stilgeschichte zutrifft, wissen wir längst, aber auch in der Sprachgeschichte wäre nichts gefährlicher — wie es denn wirklich geschehen ist — als die Metapher des „Sprach-Organismus“ in einen biologischen Pseudobegriff zu verwandeln und mit überwundenen positivisti-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

schen Methoden zu behandeln. Denn alle Sprache ist eine Funktion des Geistes; und aus dieser Erkenntnis heraus hat der Idealismus auch in der Sprachwissenschaft über den Positivismus den Sieg davongetragen, wobei noch einmal an die frühe Schrift Voßlers, die das Thema behandelt, erinnert werden darf.

So aufgefaßt, ist Sprachgeschichte, in ihren letzten Zielsetzungen ausmündend, über der der große Geist ihres Begründers Wilhelm v. Humboldt schwebt, im höchsten Sinn Kulturgeschichte; freilich muß auch sie völlig autonom bleiben, wie ihre stilhistorische Schwester, mit ihrem eigenen Material und ihrer eigenen Arbeitsweise schaffen, nicht, wie die sog. Geistesgeschichte so häufig, bei andern Disziplinen borgen gehen. Wie das möglich ist, lehrt abermals eines der bedeutendsten Werke Voßlers: Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung (1913, überarbeitet unter dem Titel: Frankreichs Kultur und Sprache, 1929).

Glauben wir aber nun zu wissen, was Sprachgeschichte der bildenden Kunst ist, zum mindesten sein sollte, so müssen wir uns zum Schlusse noch fragen, was sie nicht ist. Denn hier taucht ein Gespenst aus uralten Zeiten auf, das noch am hellen Tage unserer modernen, mühevoll genug errungenen Erkenntnis mitunter sein Spukwesen treibt. Es ist die Grammatik, jene Türhüterin am Ruinenpalast antiker Bildung, die in dem Schema der sieben „freien“ Künste kümmerlich genug weitergelebt und noch der „Artistenfakultät“ der alten Universitäten ihren Namen weitergegeben hat, die erste der „Trivialschulen“, oft genug auf mittelalterlichen Denkmälern als grämliche Matrone mit der Zuchtrute in der Hand dargestellt, vor einer halbgeöffneten Tür die Kinder lehrend. Gibt es nun eine „Grammatik“ wie für die Lautsprache auch für die Formensprache? Gewiß ist Derartiges möglich, und die alten Malertraktate besonders Italiens haben über ihre werkstattmäßige Ureinstellung hinaus schon nach dergleichen gestrebt. Es wäre unsinnig und ungerecht, das Nützliche und Notwendige solcher Lehrbücher zu leugnen; aber sie bleiben, etwa im Sinne des alten Rhetors Quintilian, „Institutionen“ praktische Behelfe, die niemals gleich der Sprachgeschichte, Rang und Wert wissenschaftlichen Denkens beanspruchen dürfen. Der früher genannte H. Paul hat schon schärfstens

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

betont: „Was die deskriptive Grammatik eine ‚Sprache' nennt, ist ein Zusammenfassen des Usuellen, hat gar keine reale Existenz"; bei ihm findet sich auch das bemerkenswerte Wort, daß die Überwindung dieses „Usus" vor allem durch die Sprache des Dichters erfolge. Auch hier danken wir neben Croce K. Voßler die entscheidenden Aufklärungen.[21] Es hat schon seit dem gelehrten 17. Jahrhundert nicht an Versuchen gefehlt, diese „Institution" zum Rang einer Wissenschaft zu erheben und zu hypostasieren: die „logische" Grammatik der Jansenisten von Port-Royal war schon ein solcher, mit untauglichen Mitteln unternommener Versuch, auf den dann mit gleichem Mißerfolg die „philosophische" Grammatik der Aufklärung folgt. Der „Historizismus" des 19. Jahrhunderts lenkt dann, seiner ganzen Anlage entsprechend, in die „historische" Grammatik ein, die trotz bedeutender Leistungen heute doch als überwunden betrachtet werden muß, zugunsten von Sprachgeschichte und Sprachphilosophie als den beiden einzig möglichen wissenschaftlichen Betrachtungsarten. Voßler bleibt mit seiner scharfen Kritik sicher im Recht, wenn er sie als ein unseliges Zwitterding charakterisiert: sie strebt aus ihrem eigensten (und hier vollberechtigten) Wirkungskreis der technischen, im höchsten Grad zeitgebundenen Anleitung mit vergeblichem Bemühen in die Sphäre der Geschichte hinüber. Denn hatte die logische, normative Grammatik eine Folge positiver, in sich geschlossener Formen statuiert, die deutlich vom strengen klassizistischen Werturteil abhängig, immerhin aber in sich wohl fundiert war, wie dieses selbst, so versuchte die Grammatik der Aufklärungszeit die Brücke zur Philosophie zu schlagen, wie die ihr folgende der Romantik zur Historie, und geriet im Zusammenhang mit der romantischen Geschichtsphilosophie, einem andern Irrweg, in unwegsames Dickicht, aus dem sie auch der Positivismus mit seiner Evolutionslehre nicht zu befreien vermochte. Ging es dort um einen Regreß im Sinne des pessimistischen antiken Historismus und des neuen Humanitätsideals auf Rousseausche Art, von einem konstruierten, vollkommenen Urzustand der Sprachen her, so hier um einen Progressus in infinitum, im Sinne augustinischer, christlich-optimistischer Geschichtsphilosophie in unendlicher Ferne schließend, wohl auch abgebrochen auf einem Höhepunkte,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

auf den nur Epigonentum und Niedergang folgen konnte, wie einst bei Vasari, oder um einen Abschluß der „Entwicklung“ im Höhepunkt der età d'oro, Raffael, bei dem von Rumohrs Italienischen Forschungen bis auf Crowe-Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei haltgemacht wurde. Immer dreht es sich dabei um den Gedanken eines geradlinigen Fortschritts. Die sog. Neugrammatiker haben dann das versteckte Werturteil eliminieren wollen, dadurch, daß sie den „Sprachgebrauch“, den „Usus“ im Sinne H. Pauls — samt den „Mundarten“ — in den Mittelpunkt der Betrachtung setzten; auch das hat sich als ein Irrweg erwiesen, als ein weiteres hoffnungsloses Herausstreben aus dem inhärenten Wesen der „Institution“ in den Kreis historisch-philosophischer Erkenntnis. Doch darüber muß man Voßlers Ausführungen nachlesen.

Die „historische“ Grammatik hat auch auf die sog. Kunstwissenschaft eingewirkt. In den letzten Jahren seines Lebens hat der unermüdliche Sucher, der Alois Riegl war, ein Kolleg über historische Grammatik der Bildkunst gelesen, das nach den Erinnerungen derer, die es noch gehört haben, und wie man unbedenklich glauben kann, höchst eindrucksvoll gewesen ist; es verlohnte sich wohl — und tatsächlich besteht auch diese Absicht[24] — das nachgelassene, wie immer von Riegl sorgsam vorbereitete Kollegienheft zu veröffentlichen, wäre es auch nur darum, daß es über seinen unablässigen geistigen Kampf wertvolle Aufschlüsse geben möchte. „Historische Grammatik“ bezweckt dagegen nicht, obwohl es zuweilen den Anschein haben könnte, H. Wölfflins oft mißverstandene „Kunstgeschichte ohne Namen“, wie sie in seinem berühmt gewordenen Buche über die „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ erscheint[25]; die darin (und sonst) vorgetragene „Theorie der Sichtbarkeit“ hat Croce mit strengster Kritik, wie sie eben nur einer ganz hochstehenden Leistung gegenüber am Platz ist, bedacht.[26] Wir befinden uns hier vielmehr schon auf dem Boden der Sprachgeschichte, ebenso wie an so vielen Stellen in Riegls Lebenswerk, obwohl sie, von außen angesehen, in die historische Grammatik einzugehen scheinen, wohl auch von ihm selbst so intendiert waren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Anmerkungen

[1] L. Spitzer, Herm. Hettners kunstphilosophische Anfänge. I. Graz 1903.

[2] K. Voßler, Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg 1905.

[3] Deutsch von Poppe, Leipzig 1913. Jetzt wieder abgedruckt in der von mir getroffenen Auswahl und Übersetzung von Croces kleinen Schriften zur Ästhetik in der deutschen Gesamtausgabe seiner philosophischen Werke. Tübingen, Mohr 1929.

[4] In einem Heft des Wiener kunstgeschichtlichen Jahrbuchs (Wien 1926). Meine sonstigen Croce-Übersetzungen sind im Wiener Amaltheaverlag 1920–25 herausgekommen. Neuestens hat der treffliche, überaus rührige Hauptverleger Croces, Laterza in Bari, die glückliche Idee gehabt, dessen sämtliche bis jetzt veröffentlichte Schriften über die Methodik der Kunstgeschichte in einem schmucken Bändchen zu sammeln: La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo. 256 pp. Bari 1934.

[5] Sinnesgenüsse und Kunstgenuß, eine Platitude schlimmster Art, die aber gleichwohl die Ehre einer deutschen Übersetzung gefunden hat. Wiesbaden 1903.

[6] Durch meinen Schüler Ferdinand Nagler. Wien, Amalthea 1925.

[7] J. Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901.

[8] Hinterlassene kleine Schriften, ed. Feuchtersleben, Wien 1842, III, 44.

[9] Whistler, Zehn-Uhr-Vorlesung. Deutsch von Knorr. Straßburg 1904.

[10] Hildebrands Problem der Form in der bildenden Kunst ist zuerst 1893 erschienen und seitdem öfter aufgelegt worden.

[11] Vgl. meine Übersicht: Über die ältere Kunsthistoriographie der Italiener, Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung. Innsbruck 1929, in Buchform italienisch (übersetzt von Maria Ortiz) Palermo 1932.

[12] Hillebrand, Zeiten, Völker und Menschen. Straßburg 1892. III, 341.

[13] Ich darf hier vielleicht auf meine „Künstlerprobleme der Frührenaissance" verweisen (Stück I–V; L. B. Alberti, Piero delle Francesca, P. Uccello, L. Ghiberti), die in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie 1929–34 erschienen sind.

[14] Eben erst wieder, anläßlich der neuen Ausgabe der „Ästhetik" durch R. Odebrecht (Berlin 1931) in den Contributi alla storia dell'Estetica (Memorie dell'Accademia della soc. R. di Napoli 1934): no. IV. L'estetica di Federico Schleiermacher.

[15] De Sanctis, Storia della Lett. italiana ed. Croce. Bari 1925.

[16] Zum Problem der sog. Volkspoesie vgl. jetzt das neue Buch von Croce, Poesia popolare e Poesia d'arte. Bari 1933.

[17] Wert und Notwendigkeit dieser „niedern", d. i. philologisch-historischen Kritik vor allem für den Kunsthistoriker habe ich in meiner kleinen Gelegenheitsschrift über eine Pflanzschule besonderer Art, die „Wiener Schule der Kunstgeschichte" anläßlich des achtzigjährigen Bestandes unserer École

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

des chartes, des Instituts für österr. Geschichtsforschung — sie ist den Manen meiner Lehrer Wickhoff und Sickel gewidmet — eben darzustellen versucht. Innsbruck, Wagner 1933.

[18] Als ganz ausgezeichnete Leistung ist jetzt die knappe, stilgeschichtlich orientierte Darstellung der Plastik des Seicento und Settecento (mit vorzüglichen sprachgeschichtlichen Parenthesen, wie sie in dieser Epoche des „Barocchismo" am Platze sind, ja gefordert erscheinen) durch Giuseppe de Logu zu nennen (Florenz, „Nemi" 1932, 2 Bde), nicht nur deshalb, weil sie von Croces Grundsätzen inspiriert ist. Voraus liegt die noch knappere Übersicht der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts (im selben Verlag).

[19] Croce, Kleine Schriften, deutsch. I, 223.

[20] Ich habe vor kurzem, an etwas abseitiger Stelle, in der Festschrift für Hermann Egger (Graz 1933) versucht, freilich nur aus der Vogelschau, einen Abschnitt daraus darzustellen (Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache).

[21] Das Problem des m. a. Künstlers ist, man kann wohl sagen, zum erstenmal wirklich befriedigend, auf solidester historisch-philologischer Basis von einem meiner ausgezeichnetsten und nächsten Schüler, Hans R. Hahnloser (jetzt in Bern) dargestellt worden, in seinem Buche über Villard de Honnecourt. Wien, Schroll 1935.

[22] Prinzipien der Sprachgeschichte. 5. Aufl. S. 28.

[23] Voßler, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie. München 1923. 1 ff. Grammatik und Sprachgeschichte oder das Verhältnis von „richtig" und „wahr" in der Sprachwissenschaft; 20 ff. Das Verhältnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte; 63 ff. Das System der Grammatik.

[24] Vgl. Riegl, Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von K. M. Swoboda und H. Sedlmayr. Augsburg 1929.

[25] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. Dazu jetzt die „Revision". Tübingen 1933.

[26] Croces Kritik an den Anschauungen Wölfflins ist in seinen Kleinen Schriften II, 206, zu finden; sie folgt dem Lessingschen Grundsatze, daß man nur der Mittelmäßigkeit gegenüber milde sein könne.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1935/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty